Omero, Virgilio, il *villanello* della *Ginestra* leopardiana

Gilberto Lonardi
Università di Verona

Abstract

Il *villanello* della *Ginestra* leopardiana, che fugge con la famiglia lasciando le sue povere cose mentre la lava del Vesuvio avanza e distrugge, ha grandi padri: Omero, Virgilio, Dante. Il più importante, però, il più vicino a Leopardi, è il poeta dell'*Eneide*.

Parole chiave: Leopardi; Virgilio; Omero.

Abstract. *Homer, Virgil, the "villanello" of Leopardi*'s Ginestra.

The *villanello* character in Leopardi's *Ginestra* —the peasant who escapes with his family the eruption of Mount Vesuvius— has important literary precedents in Homer's, Virgil's and Dante's poetry, the closest to Leopardi among them being the poet of the *Aeneid*.

Keywords: Leopardi; Virgil; Homer.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Mi sono già interessato, in un'altra occasione, a come collaborano Omero e Virgilio ben dentro 'il farsi' del canto di Leopardi: cioè di un innamorato da sempre dell'epica —questa antenata araldica del romanzo, ma anzitutto, per Leopardi, sorella o anzi figlia prossima della lirica—, tra *Canti* e *Paralipomeni della Batracomiomachia*; e sullo sfondo c'è, non sempre d'accordo col poeta, il ragguardevole, appassionato 'omerista' dello *Zibaldone*. Sui prodotti 'in lirica' di quella collaborazione mi permetto di rinviare, in particolare, al primo capitolo del mio *L'oro di Omero*. In quel capitolo, però, non aveva trovato posto il gioco a tre —Omero-Virgilio-Leopardi: o anzi quattro, ove si aggiunga almeno Dante— cui mi interesserò in queste pagine, a proposito de *La ginestra, o il fiore del deserto*, 1836. Testimoniando così ulteriormente, in particolare, la durata lunga dell'effetto-Omero in Leopardi, visto che si va dal sonetto per Ettore di lui ragazzino al poeta appunto della *Ginestra*. Però, nel presente caso, valendo più in esteso e anche più in profondo Virgilio. Mentre pure la *Commedia*, penso al *villanello* dei versi d'avvio di *Inf.* XXIV, chiede una sua parte.

1. Il 'campione' sul quale convergeranno queste note è, dunque, prelevato da *La ginestra* appena ricordata, 237-68:

> Ben mille ed ottocento
> anni varcàr poi che spariro, oppressi
> dall'ignea forza, i popolati seggi,
> e il villanello intento
> ai vigneti, che a stento in questi campi
> nutre la morta zolla e incenerita,
> ancor leva lo sguardo
> sospettoso alla vetta
> fatal, che nulla mai fatta più mite
> ancor siede tremenda, ancor minaccia
> a lui strage ed ai figli ed agli averi
> Lor poverelli. E spesso
> il meschino in sul tetto
> dell'ostel villereccio, alla vagante
> aura giacendo tutta notte insonne,
> e balzando più volte, esplora il corso
> del temuto bollor, che si riversa
> dall'inesausto grembo
> sull'arenoso dorso, a cui riluce
> di Capri la marina
> e di Napoli il porto e Mergellina.
> E se appressar lo vede, o se nel cupo
> del domestico pozzo ode mai l'acqua
> fervendo gorgogliar, desta i figliuoli,
> desta la moglie in fretta, e via, con quanto
> di lor cose rapir posson, fuggendo,
> vede lontano l'usato
> suo nido, e il picciol campo,

che gli fu dalla fame unico schermo,
preda al flutto rovente
che crepitando giunge, e inesorato
durabilmente sovra quei si spiega.

La lassa 'è fatta' di 32 versi, divisi dal punto fermo in tre 'movimenti' o sequenze pressoché isomorfe. Segno, questo, che all'opera è un attento artigiano, un bravissimo carpentiere, che all'*esprit de finesse* intreccia un suo *esprit de géometrie*: cui, cioè, preme sempre, fino all'ultimo —e fin da una prova come *L'infinito*—, l'istanza del ben costruire, che si promuove nell'istanza e nel piacere della *forma.*

Ma da dove arriva, intanto, questo *villanello* cui Giacomo guarda con un'attenzione sinuosa e delicata, con quei particolari così precisi? Il contadino intento ai *vigneti*, lo «sguardo / sospettoso» alla «vetta / fatale» del Vesuvio, gli «averi /[…] poverelli» minacciati, l'acqua che gorgoglia, sinistro segnale, nel *cupo* del pozzo domestico, la fretta della fuga, un altro sguardo, ora, da *lontano*, all'«usato / suo nido» —un ricordo discreto di Lucia, nella pagina famosa dell'«Addio ai monti…»? ma anche un ricordo, «e di lontano…», del finale di *A Silvia*—; e quel campetto stento e prezioso e ora «preda al flutto rovente»: solo, magico e indifferente, il *rilucere* all'ardente *bollore* della marina di Capri, del porto di Napoli, di Mergellina, nel secondo dei tre sinuosi periodi sintattici, sembra una diversione, quasi un breve sostare dell'ansia; e così non è di fatto, come vedremo.

Non basta certo apprendere, scorrendo i commenti ai *Canti*, che già un *villanello* compare nel *Bruto minore*, e un altro in *Amore e morte*. Nel *Bruto*, in particolare, tutto un contesto sembra preparare questa riapparizione, quindici anni dopo, nel 1836. Vedi, per ora, l'allusione al *tetto*, che là *rosseggia* all'apparire del sole, e riappare, vedremo, nella *Ginestra* (dove a sua volta è la lava che *rosseggia*); e nelle varianti del *Bruto* si nasconde, per il *tetto*, un «*del villereccio,* pastorale *albergo*», che poi approda a «Il meschino in sul *tetto* / *dell'ostel villereccio*» della lassa della *Ginestra* che ci interessa. Il che già comincia a farci sapere che il rapporto *Ginestra-Bruto* non è di quelli, in proposito, trascurabili.

2. Ma proprio quel *tetto* vuole che la mia attenzione si sposti subito a Virgilio. Lo faccio subito: confrontando, per ora, coi rispettivi contesti, tre *tetti*, quello del *Bruto*, quello del *villanello* della *Ginestra* e quello virgiliano, vedremo presto, della dimora di Enea, a Troia in fiamme. Nel *Bruto minore* il *tetto* semplicemente *rosseggia*, 95-96: si tinge del colore dell'aurora. Funziona da indicatore temporale. Nella *Ginestra*, ecco un altro *tetto*, 249: ma la sua funzione è ben più 'mirata all'io', e ben più ricca. Sul suo *tetto* vesuviano il nostro villanello *giace* tutta la notte. Insonne. Balza su, ogni tanto, ed «esplora il corso / del temuto bollor», del torrente di lava. E qui Virgilio c'entra e come.[1] Non solo

1. Vedi, tra i commenti ai *Canti*, anche per gli accurati, spesso nuovi sfondi culturali, dagli antichi a, per esempio, Volney, anzitutto quello di M. de las Nieves Muñiz Muñiz, in

a un altro *tetto* sale, infatti, in *Aen*. II, 302, Enea. Non solo già lì è il tetto 'di casa'. Ma già lì incombe il pericolo e incombe la morte: si fa sempre più alto il frastuono, all'esterno della dimora di Anchise e di Enea addormentato, ed è un rumore, un *horror* di armi che si scontrano.

Ma vediamo meglio Virgilio, *Aen*. II, 302-308: «Excutior somno et summi fastigia *tecti* / ascensu supero atque arrectis auribus adsto»: «Io desto balzo: ascendo / del *tetto* al sommo, e *a tesi orecchi* sto», traduce il Leopardi diciotto-diciannnovenne, con quell'ardita, efficace tronca che chiude l'energico, timbrato endecasillabo (e farà rima imperfetta coi *Noti* del verso seguente);[2] e vedi pure come traduce ora Alessandro Fo: «Io mi riscuoto dal sonno e salgo di corsa sul tetto, / sulla sua cima più alta, e attento mi tendo all'ascolto», salvando molto, fra l'altro, vedi specialmente il bel novenario finale, della timbrica risentita, R/S/T, dell'originale. L'*udito* collabora con la *vista*: se dietro quel *crepitando* del penultimo tra i versi che allegavo della *Ginestra* (il «flutto rovente / che crepitando giunge)» si riconosce, indirettamente, il lavoro dell'udito, la vista che *esplora* il percorso del «temuto bollor» è già in atto alcuni versi prima; e poi rispunta l'alleanza già attiva in Virgilio ma qui più particolareggiata e 'realistica', di *udito* e *vista*: il villanello *vede*, e / o 'spia' l'arrivo dell'eruzione guardando e *udendo* il bollire, il *fervere* dell'acqua che gorgoglia in fondo al pozzo: «E se appressar lo *vede* [il «temuto bollor»], o se nel cupo / del domestico pozzo *ode* mai l'acqua / fervendo gorgogliar…».

Ritorniamo al secondo dell'*Eneide*: sta accadendo, nella città ormai preda dei nemici, «in segetem veluti cum flamma furentibus Austris, / incidit, aut rapidus montano flumine torrens / sternit agros,…», *Aen*. II, 304-07: come quando —ascoltiamo ancora *quel* Leopardi traduttore— «in messe al furiar de' Noti / *fiamma* è sospinta, o rapido *torrente* / trabocca giù d'una montagna, e i campi / diserta e i colti prosperosi, e l'opre / de' buoi devasta, e traggesi le selve / precipitanti»[3]. E allora «stupet inscius alto /accipiens sonitum saxi de vertice pastor» (Leopardi: «del fragor l'ignaro /pastor s'ammira d'erto sasso in cima»). Ed ecco che allo sguardo e all'ascolto di Enea si offrono non meno che il fuoco e la distruzione in atto di Troia.

È chiaro: il *villanello* della *Ginestra*, preceduto in data molto alta, 1810, dal *pastorel* del *Diluvio universale*, ripete il movimento (sale sul tetto), fa suoi i moti, l'inquieto *esplorare*, visivo e auditivo, di Enea. E *diventa* un Enea: se questi si mette, infine, sulle spalle il padre Anchise e afferra il figlioletto, e lo

---

G. Leopardi, *Cantos*, Madrid: Cátedra, 2009[2]: qui *ad* vv. 249-52. Di lei v. anche *Le tracce dell'antico nella «Ginestra»*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona: Edizioni Casagrande, 1997, p.487-505.

2. Vedi già il villano dell'*Appressamento della morte*, III, che avverte vicino il *turbo* marino, e «si desta e sorge ed al balcon s'affaccia». Lo cita anche M. de las Nieves Muñiz Muñiz, nel commento cit. al v. 240 della *Ginestra*.

3. Ancora Fo: «come allorché in una messe […] piomba la *fiamma*, o un *torrente* / […] prostra i campi, i lieti coltivi e dei buoi le fatiche / prostra, e trascina divelte le selve». Tornerò su questa mobilità dello sguardo virgiliano: tra archetipo-*acqua* e archetipo-*fuoco*. Ci tornerò perché Leopardi, fra 1810 e 1836, la fa sua.

segue la moglie Creusa, in una fuga tra le fiamme, nel rogo di Troia, il nostro *villanello* (era, direi, un giovincello in *Inf.* XXIV e nel *Bruto minore* e pure in *Amore e morte*, qui è un adulto con famiglia a carico)

> […] desta i figliuoli,
> desta la moglie in fretta, e via, con quanto
> di lor cose rapir posson, fuggendo,
> vede lontano l'usato
> suo nido e il picciol campo…

Ma dicevo: qui il *villanello* diventa un Enea. Dovrei dire che lo *ri-diventa*. Se rileggo, nell'appena ricordato *Diluvio universale*, il passo del *pastorello* del 1810, mi impressiona quanto sia dettagliato, già ventisei anni prima, l'anticipo —un cartone sorprendente, anche se nel 1810 vige l'archetipo-*acqua*, nel 1836 l'archetipo-*fuoco*— di un Giacomo dodicenne rispetto al 1836. Già allora il protagonista (il *pastorello*) è un marito con prole, in fuga dalla morte. Di fronte al diluvio, alla bomba d'acqua che si avvicina, «*desta la moglie in fretta*, e *i figli* ignudi / toglie al sonno»; e, in fuga, «indietro volto il guardo / *vede* la greggia galleggiar su l'onde, / ch'han già coperto il povero tugurio», 86-98).

Manca un vice-Anchise; ma se ne deduce questo: che un vero e proprio mito di Enea fuggitivo e ottimo padre, dunque con la scia di *pietas* che l'accompagna, appartiene, in realtà, da sempre, a Leopardi poeta. E, si noti, già in Virgilio si apre, nella similitudine di *Aen.* II, 304-07 che citavo poco fa, la forcella *fuoco-acqua*, *flamma-torrens*: tra 1810 e 1836 Leopardi non se ne dimentica, e declina entrambi, prima l'uno poi l'altro, gli esponenti-archetipo.

3. Dato già a Virgilio, per ora in parte, quel che è suo, o che da lui arriva, rimodulato, dagli alti fatti dell'eroe in fuga, di Enea, al *pathos* senza nome del *qualunque*, del *pastorello* prima, e poi del *villanello* che fugge con la famiglia —ma pure al *pastorello* come al *villanello* spetta una sorta di 'condizione eroica'—, torno a *Inf.* XXIV: c'è un sottile filo dantesco che collega, appunto nel segno di Dante, il *Bruto minore* e *La ginestra*, o, altre volte, senza 'passare' per il *Bruto*, la *Commedia* alla *Ginestra*.

Anche all'avvio di quel canto dantesco c'è un *villanello*, là in una mirabile inquadratura all'aurora del giorno, all'incirca come nel *Bruto minore*, non come però nel 'notturno' del canto del 1836. Aggiungi l'aggettivo sostantivato della *Commedia*, *il tapin*, 11, che con pari carica affettiva si trasforma, direi, in *il meschino*, altro sostantivato, della *Ginestra*. E Fernando Bandini aggiungerebbe che il *cupo* del pozzo, cui guarda il *villanello*, è un preciso ricordo dantesco (*Inf.* VII, 10).

Ma mi chiedo se da *Inf.* XXIV arrivi altro a questi trenta versi del 1836: se dal realismo che direi 'contabile' del dantesco «*villanello* a cui la roba manca» (con quella rima e quel gesto non dimenticabile, familiare, «si batte l'anca») giunga qualcosa al *villanello* vesuviano e alla di lui famiglia, che fuggono — Virgilio sa che l'epica almeno questo particolare non glielo concede— «con

quanto / di lor cose rapir posson…»: se così è, davvero bisogna confermarsi nell'idea che gli slarghi realistici dell'ultimo Leopardi 'lirico' devono perfino minutamente a Dante; e i coevi *Paralipomeni* palesano e confermano.

Altre volte, peraltro, il filo evita la *Commedia*; il contatto è, senza mediazioni e in un respiro grande, profondo, tra il *Bruto* e *La ginestra*. Già nella canzone del 1821 il contesto è quello della *ruina*, come poi nel canto del 1836, anche se si tratta di *rovine* tra loro diverse. Tra Omero e Virgilio Leopardi isola una sua grandiosa trafila ad alto esponenziale epico, appunto della *rovina*. In *Il.* 13, 999-1000, versione Monti, Ettore a Paride: «*Dal sommo* ecco già tutto / il grand'*Ilio precipita*…».[4] È ricordandosi di questo Ettore 'veggente' che Virgilio fa dire proprio all'eroe troiano, in sogno a Enea, nel libro secondo dell'*Eneide*, mentre la 'profezia' sta avverandosi: «'Heu fuge, nate dea, teque his, ait, eripe flammis. / Hostis habet muros; *ruit alto a culmine Troia*'», *Aen.* II, 289-90 (e Leopardi traduttore: «'*da la somma cima* / Ilio *a terra precipita*'»).[5] S'intende, allora, come, —in questo gran giro di 'contatti': e forse qui il traduttore dell'*Eneide* non dimentica pure il *kat'àkres,* «precipita *dall'alto al basso*», dell'*Iliade*— il Bruto leopardiano sia sintonizzato sia sulla sfuriata dell'Ettore omerico a Paride, sia sull'Ettore virgiliano a Enea, quando esclama, rivolto alla luna (una sorta, questa, di 'placido' vice-Paride, non, per la verità, una sorta di Enea):

> Fremono i poggi, dalle *somme vette*
> *Roma antica ruina*:
> tu sì placida sei?,

dove il *precipita* montiano-omerico riciclato dal Leopardi traduttore cede, invece, al ricordo (*ruina*) del virgiliano *ruit*.

Altro nesso tra 1821 e 1836: spuntano figure animali nell'una e nell'altra poesia: senza preciso nome (*la fera*, *l'augello*) nel *Bruto*, nominate invece (*la serpe*, *il coniglio*, *la capra*, *il pipistrello*) nel 1836: ma in ogni caso a significare —da rappresentanti della natura— il loro *non*-sapere, o il loro totale stato d'*oblio*, come Bruto ci dice nella sua canzone. Oblio, distanza 'originaria' nei confronti di ogni *ruina*. Sommuova essa il Tempo («Or dov'è il suono […], or dov'è il grido de' nostri avi famosi, e il grande impero / di quella Roma…? […], nella *Sera del dì di festa*»), o travolga cose e creature viventi nello Spazio (nella *ruina*). Sia essa un nome della natura, o del fato, o di Dio.

Infine: qui, nella *Ginestra*, 'dicono' l'affetto del poeta per il *villanello* —come non tanto accade in *Inf.* XXIV; sì però, ancora, come già nel *Bruto minore*— l'armonizzazione, la cura timbrica: vedi la rima o quasi-rima che lega il *villanello* a quel *poverelli*, otto versi dopo. Con vari appoggi in *–é–* lungo il tragitto da

4. *Il.* XIII, 772-73: «ora tutta dal sommo al basso precipita / Ilio alta; ora ti è sicuro abisso di morte» (versione mia).
5. Il Leopardi traduttore salva qui, fra l'altro, il settenario sdrucciolo di Monti. E vedi Panto a Enea, «Fuit Ilio, fuimus Troes», *Aen.* II, 325 (cfr. con l'io perentorio delle *Ricordanze*, «Io fui») e l'avvio del libro terzo dell'*Eneide*.

quella voce a questa; e quest'ultima chiude a sua volta una trafila in *rel/érel/ér/èll*: vedi t*reméndа*: av*éri*: pov*erèlli*.

La rima, ancora partendo dal *villanello*, e una simile armonizzazione in *–é–*, già si assaggiano nel *Bruto minore*: vedi lì la quasi-rima villan*ello*: st*elle* –: ma dunque preferendo Leopardi, nel Bruto, le liquide, rispetto alle prevalenti rotate come poi nella *Ginestra*. Siamo a un altro indizio, dicevo, di affettività: lo suggerisce un cantare così timbrato. Per intero, poi, quel 'quadro' della *Ginestra* è costruito-cantato nel segno dell'affettività; avendo i bagliori del *tragico* sullo sfondo. Col precedente, anche quanto alla cura timbrica, del contesto del *villanello* del 1821, già là tra la simpatia e lo sfondo drammatico. Chiamavo in causa, poco più sopra, il Tempo e lo Spazio: si può anche dire che nel *Bruto* è disegnato, lo sfondo tragico —sulla scia di *Aen*. II, e questo a sua volta sulle tracce 'troiane', ettoree, dell'*Iliade*, ben presenti a loro volta a Leopardi—, come spaventoso cataclisma 'epocale', riguardando il mutare delle «sorti del mondo», spettatrice indifferente la luna e il firmamento; mentre, nel 1836, il cataclisma assume piuttosto l'evidenza del disastro 'evenemenziale', col gran *bollore* infuocato, rovinosamente, fragorosamente eruttato da un «utero tonante» (e vedi, appena un poco meno impressionante, «l'inesausto grembo», 254): figliato da una mostruosa 'bestiona', da una Madre avversa, una Noverca, da una «spietata e perfida noverca», *Par*. XVII, 47. Dal suo utero 'cattivo'.

E comunque si può dire che da subito, prima di distribuire nel canto, una per una, gli esemplari di un 'difficile' bestiario vesuviano, si comincia nella *Ginestra* con l'animalizzazione ostile del Vesuvio-Vesevo: vedi quell'«arida schiena» del primo verso (mi ricorda un'altra schiena / *groppa* mostruosa e minacciosa, il *dosso*, la *groppa* di Gerione, in *Inf*. XVII, pure questa così minacciosamente prossima al riguardante, che anzi è infine costretto ad "assettarsi" su quelle *spallacce*, 91: e *La ginestra* si avvia con un *Qui* che subito approssima il mostro *sterminatore* all'io: «*Qui* sull'arida *schiena*…»).

Se il gran filo che percorre il tutto è quello della *rovina*, la *ruina* si ripete nel sempre-uguale, mentre la Natura è, nella *Ginestra* come nel *Bruto* (la luna, le stelle lontane dalle umane *curae*), indifferente. Vedi il *Bruto minore*, 83-105:

> Tu [luna] la nascente
> lavinia prole, e gli anni
> lieti vedesti, e i memorandi allori;
> e tu su l'alpe l'immutato raggio
> tacita verserai, quando, ne' danni
> del servo italo nome,
> sotto barbaro piede
> rintronerà quella solinga sede.
>
> Ecco, tra nudi sassi o in verde ramo
> e la fera e l'augello,
> del consueto obblio gravido il petto,
> l'alta ruina ignora e le mutate
> sorti del mondo: e come prima il tetto
> rosseggerà del villanello industre,

al mattutino canto
quel desterà le valli, e per le balze
quella l'inferma plebe
agiterà delle minori belve.
Oh casi! oh gener vano! abbietta parte
siam delle cose; e non le tinte glebe,
non gli ululati spechi
turbò nostra sciagura,
nè scolorò le stelle umana cura.

E vedi ora i seguenti luminosi versi della *Ginestra*, che estraggo da quelli che citavo iniziando: nella notte vesuviana il nostro *villanello* «esplora», insonne,

[…] il corso
del temuto bollor, che si riversa
dall'inesausto grembo
sull'arenoso dorso, a *cui riluce*
di Capri la *marina*
e di Napoli il porto e *Mergellina*.

Quanta luce da quelle *–ì–* e *–i–*, quale indifferente splendore; e quale lusso timbrico da questa rima ricca e baciata e molto cantata, *marina*: *Mergellina* (e, interni, d*orso*:p*orto*). Sembra aprirsi nella notte una stornellata napoletana. E quale luminosa, 'lussuosa' indifferenza della Natura, nei confronti del dramma che si sta consumando. Ma anche qui si riconosce la suggestione di Virgilio, e ancora quello del passo su cui indugiavo poco sopra, sempre in *Aen*. II: ancora nelle vesti del gran suggeritore. Subito dopo la similitudine chiusa dallo stupore dell'ignaro pastore —ignaro, *inscius*, come, forse, la Natura; ma più fortunati i *pastores*, sembra sottintendere un *non inscius* Virgilio, degli *agricolae*—, ecco una precisazione che riguarda il gran rogo in atto, la città che brucia, *Aen*. II, 310-12:

Iam Deiphobi dedit ampla ruinam
Volcano superante domus, iam proximus ardet
Ucalegon; Sigea igni freta lata relucent.

Traduceva Leopardi giovane: «Incensa ruinò già l'ampia / magion di Deifobo, arde il vicino / Ucalegonte, al *fiammeggiar de' tetti* / *riluce* la sigea vasta *marina*». Nella versione quel *riluce* è in privilegiato avvio di verso; Virgilio riserva a *relucent* l'altrettanto importante compito di chiudere, latinamente, l'esametro; e il poeta della *Ginestra* fa altrettanto con l'endecasillabo, che in punta ha tutta la *luce* di quel *cui riluce*.

Ma la conquista di Leopardi è anche, e più, un'altra: quei versi 'straniano' il prestito virgiliano; straniandolo, però, mentre alludono al lusso *altro* dello spettacolo naturale, distillano pensiero, riflessione. E allora Virgilio rientra in profondo: penso a una nota dello *Zibaldone*, vedi *Zib*. 2366, genn. 1822, sulla sua appartenenza, ormai, a un tempo anche troppo *filosofico*. O detto a giro anche più largo: l'inserto 'ricco' cui sto guardando è, infine, per contrasto

—tanta bellezza è opposta alla rovina e al deserto—, nel gioco appunto *riflessivo* della *pietas*. E Leopardi poeta la tenerezza della *pietas* molto l'ha appresa da Virgilio.

4. Già Dante guarda con tutta simpatia al *villanello*. Ma non deve preoccuparsi troppo delle ansie mattutine del suo personaggio: il *villanello*, «a cui la roba manca», «si leva, e guarda, e vede la campagna / biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca», scambiando la brina per la neve. Ma poi vede come il mondo, avanzando il giorno, abbia «cangiata faccia» «in poco d'ora», e presto «la speranza ringavagna»; prende allora «il suo vincastro / e fuor le pecorelle a pascer caccia», XXIV, 9-15. Osservo qui solo di passata che anche e già questo dantesco *villanello*, almeno al suo risveglio, come poi quello della *Ginestra*, si ricorda di Enea, del suo drammatico risveglio: solo che non lo attende lo spettacolo di rovina che, tra vista e udito, aspetta l'eroe troiano e il *villanello* vesuviano.

E però, direi, la *familiarizzazione* di Enea incomincia, in poesia, proprio da questo Dante. Arriva poi Leopardi —se il mio salto non è troppo sbrigativo—; e poi via via fino al pieno Novecento, dove la familiarizzazione suddetta s'intreccia, non perdendo di vista l'eroe fuggitivo, sempre più solidamente col dramma storico e con la solitudine del soggetto, anche nella specie del *migrante*; e questo intreccio forte variamente chiedono, allora, a Enea e a Virgilio, un Heinz Piontek, o Allen Tate, o Giorgio Caproni, o Tiziano Rossi.[6]

5. Se, però, risalgo il corso del tempo e guardo all'origine, dovrò rivolgermi a Omero, «il gran fonte», con Dante, scriveva Alfieri, di tutto (o di tanto). Lo farò constatando, peraltro, avverto subito, che, in due similitudini tra loro non dissimili di *Il.* IV, la simpatia si limita a un accenno:[7] da segnalare, ma la vera attenzione non è ancora apparsa sulla scena del mondo, quando si tratti di provvedere a una convinta carezza verbale a un contadino o a un pastorello. Omero nella sostanza non può farlo. L'epos arcaico è, tutto o quasi, destinato anzitutto a una società aristocratico-guerriera. Il suo augusto cerimoniale non prevede certo il 'salto' di classe. La simpatia di Odisseo per Nausicaa, nell'isola beata dei Feaci, non prevede il 'salto': si tratta comunque della figlia di un re.

È vero, c'è un pastore, che, al chiudersi del comparante della famosa similitudine in chiusura del canto VIII dell'*Iliade*, mentre si rallegra nel cuore alla vista di un cielo in cui è "in gloria", diceva, a sua volta gloriosamente,

6. Vedi M. Barchiesi, *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma: Bulzoni, 1981; e A. Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano). Atti del Convegno "Il classico nella Roma contemporanea", Roma 18-20 Ottobre 2000,* Roma: Istituto di Studi Romani 2002; M. Bettini, «Il passaggio di Enea di Giorgio Caproni», *Rivista di poesia comparata*, XXVI-XXVII, 2002, p. 53-57. Per uno sfondo, M. Bettini, M. Lentano, *Il mito di Enea*, Torino: Einaudi, 2013.

7. Bene attento alla funzione-Virgilio G. Pegoraro, «Fuochi e stelle. Un passo dell'"Iliade" montiana (Omero VIII 555-59=Monti, 762-70)», *Filologia e critica*, XXI, 1996, III, p. 458-81.

Alexander Pope traduttore di quell'Omero, la luna («A flood of glory burst from all the skies»), e nel pulito azzurro del cielo brillano le stelle, appare a noi come la controfigura dello stesso Omero, 'in simpatia' con quello spettacolo celeste. Un Omero che si osserva compiaciuto in un anonimo, estatico pastore. Così osservava Guillaume Dubois de Rochefort, e così certo piace a noi pensare, a me almeno, che sia… Ma, ovviamente, Omero non tematizza la propria vicinanza a un pastore. Lascia questo slancio a noi. L'aedo, si tratti di Omero o di Femio o di Demodoco, è a sua volta molto più vicino ai signori per i quali canta e che gli danno un vitto, che a pastori e contadini…

Al più, allora, l'antichissima oggettività epica, peraltro non sempre rispettata dall'aedo o dal rapsodo, che può bene, accorciando ogni distanza, dare del tu a un eroe —specie se è in difficoltà e specie se è Patroclo—, offrirà, dicevo, qualche timido appiglio. Può andare molto oltre, invece, il Virgilio epico, che prima dell'*Eneide* ha scritto, si sa, le *Bucoliche* e le *Georgiche*. E che compone, certo, per un'aristocrazia, ma per un'aristocrazia già lontanissima da quella arcaico-greca. Ricercando l'epos arcaico appunto nella distanza e nella nostalgia stessa —nutrita di storia personale: cioè, pur con tutti i filtri, non dimenticando il proprio 'vissuto' primo, in presenza di una realtà 'mantovana' anche agricola.

Distanza e nostalgia quasi pari alle nostre, di noi che a Virgilio dobbiamo *quel* dono della simpatia affettuosa per il vivente e anche e perfino —una rivoluzione: «sunt lacrimae rerum», che *gnome* straordinaria— per le cose.

6. Se, allora, trovo in Dante quel tipo di simpatia che dicevo, simpatia per il *villanello*, lo devo anche al fatto che, tra Omero e Dante, è apparso, soprattutto, Virgilio. Quel Virgilio epico che Dante conosce tutto a memoria. Ma vediamo, per partire da lontano, una delle due similitudini omeriche che dicevo, nel libro IV dell'*Iliade*. La più utile al mio discorso. Da quella (non la citerò per intero, mi limiterò alla zona del *comparante*, del *vehicle*) passeremo di nuovo a Virgilio, gran chiave di volta del processo che da Omero conduce infine a Leopardi. Eccola, in *Il.* IV, 275-79 (versione mia):

> Come quando dall'alto di un colle vede un capraio una nuvola
> che si avvicina sul mare mentre urla Zefiro;
> da lontano gli appare, nerissima come la pece,
> mentre avanza sul mare e porta una furiosa tempesta:
> *rabbrividisce al vederla* (*rìghesén te idón*) e spinge le sue bestie dentro a una [grotta…

La nube nerissima è una tromba d'aria, che arriva dal mare alla terra e minaccia. Ed ecco il Ceruti traduttore dell'*Iliade* —la sua è la prima, nel tempo, bibbia iliadica di Giacomo—: l' "armata turba" degli Achei, 4, 432-42,

> […] nera sembra
> nube, che a se venir dall'alto scorge
> *atterrito* pastor; dell'aer fende

i campi l'atro nembo; e per gl'immensi
piani del mar impetuoso il caccia
Zefiro
[…] *inorridisce, e trema*
de' mali che prevede, ognun che il mira,
e il gregge sparso in cavo speco aduna
il buon custode, e a rinserrar s'affretta.

E Monti, che, prestissimo, direi a partire dal 1812, vince ogni concorrenza nell'ascolto di Leopardi ed entra alla grande nella sua ammirazione, con la sua *Iliade*, 4, 333-39:

Siccome allor che scopre
D'alto loco il pastor nube che spinta
Su per l'onde da Cauro s'avvicina,
e bruna più che pece il mar vïaggia,
grave il seno di nembi; *inorridito*
ei la guarda, ed affretta alla spelonca
le pecorelle…

Scomparso il *capraio*, sostituito, come poi con Monti e come chiedono fin troppo presto —cioè già con Virgilio— le buone maniere, da un *pastore*, Ceruti, più diffuso rispetto a Monti, provvede a mettere insieme, in questo caso, qualche segno affettivo: forse memore, qui, del prosieguo virgiliano, cui guarderò presto, della similitudine; e comunque disposto, Ceruti, ad andare oltre il *rìghesén te*, cioè a proseguire l'*inorridisce* omerico («inorridisce, e trema / de' mali che prevede, ognun che il mira»). Quanto a Monti, semmai una traccia non del suo passo appena citato, ma dell' *Iliade* montiana, 9, 811, scorgerei nell'*inesorato* della lassa leopardiana 'del villanello': a proposito del *flutto* lavico che *giunge* infine sul *suo nido*, sul suo *picciol campo*, «e *inesorato* / durabilmente contro quei *si spiega*»: cioè *si distende*, si diffonde, inesorabile, e il disastro durerà per sempre.[8]

8. Piacciono molto a Leopardi gli attributi in *in-*. E pure a Monti. *In-orridito* (vedilo in cima dell'endecasillabo montiano, qui sopra) è tra le varianti di *Alla primavera*; o penso a *infinito* attributivo, o appunto a *in-esorato*… Quanto a *in-esorato*, Monti sfoggia un'*inesorata* in un luogo che non sarà sfuggito a Giacomo, visto che vi si inscena Aiace mentre sta rimbrottando severamente Achille, appunto in *Il.* 9, 811; e quanto a un attributo come *infinito*: Monti da subito, all'avvio dell'*Iliade*, stuzzicava Leopardi con gli «infiniti / […] lutti» inflitti dalla collera di Achille ai suoi compagni di spedizione: mutatisi negli «infiniti / *flutti*» dell'Oceano, nella canzone *ad Angelo Mai*, 80-81. Infine: nello stesso luogo della versione montiana che —come ogni luogo omerico che ospiti Achille— è ad alta probabilità di essere nella memoria di Leopardi, sta, pochi versi prima di *inesorata*, un *dispietato*, vedi *Il.* 9, 806, sempre di Aiace per Achille: che Leopardi lo saggi per l'*Inno ai patriarchi* e poi per il *Canto notturno* mi pare provare come anche *inesorato* arrivi da lì, dal Monti di *Il.* 9, al passo della *Ginestra*. A questi aggettivi *au long cou* e di colore achilleo-montiano, si alleghi *sterminatore*, pentasillabo, che prima di epitetare il *Vesevo* della *Ginestra* definisce Achille agli occhi terrorizzati di Ecuba, in *Il.* 22, 110. Per gli «infiniti / *flutti*» del Mai, come per *sterminatore* all'avvio della *Ginestra*, v. il mio *L'Achille dei «Canti»*, Firenze: Le Lettere, 2017, rispettivamente nei cap. 3 e 1.

7. Cosa fa, allora, Virgilio, precisamente il Virgilio ancora di *Aen*.II, davanti alla similitudine omerica del pastore che appare all'avvio del passo, in "alto loco", che appena sopra citavo, di *Il*. IV? Anche lui —dopo che ci ha presentato Enea che, sempre in *Aen*. II, dall'alto del tetto del palazzo paterno, destato dal sonno, guarda e si rende conto della strage in atto e del fuoco che sta distruggendo la sua città—, evoca una forza naturale che arriva e distrugge.

Ma varia decisamente rispetto al modello greco: non su un *gregge* (modello pastorale), ma sulla *messe* (modello contadino) «piomba la fiamma, o un torrente /[…, e] prostra i campi, i lieti coltivi e dei buoi le fatiche / prostra, e trascina divelte le selve» (traduzione Fo, II, 305-07; non è una tromba d'aria: è, direbbe Leopardi, un *flutto* di fuoco, o un torrente d'acque violente). Infine, Virgilio colloca in scena pure lui un pastore, che guardi dall'alto quanto sta accadendo. Ma lo sposta, il pastore che mira dalla cima di un colle, al chiudersi della sincronia; l'ho già citato più sopra: «stupet inscius alto / accipiens sonitum saxi de vertice pastor». Così scrivendo, ha però in mente, direi, un altro pastore, evidentemente famoso già al tempo suo. Un pastore-*spettatore*. Lo estrae sì da Omero, ma da *altra* sua similitudine: vedi quella (la ricordavo più sopra: e carissima poi pure a Leopardi, oltre che a Pope e a Rochefort e al professor Cesarotti) che si colloca al chiudersi di *Il*. VIII, e il cui comparante («Come quando in cielo le stelle intorno alla luna luminosa / brillano splendenti…») a sua volta si chiude, eccolo infine, col pastore-*spettatore* che però gioisce, davanti all'opposto paesaggio di luce e di pace cui sta guardando.

8. Tornato così, attraversando Omero, a Virgilio, a lui resto, passando, infine, dal passo di *Aen*. II, 302-312 al comparante di una similitudine di *Aen*. XII. Lì, nell'ultimo libro dell'*Eneide*, non si tratta di proseguire, variando, Omero, ma di *trasformare*, per commossa occupazione 'da dentro', una sua similitudine. Attori, dei contadini: della stessa schiatta, dunque, del leopardiano *villanello*, che tra gli «averi / […] poverelli» della sua famigliola conta sulle vigne che crescono *a stento* su una zolla *morta* e su un «picciol campo». Eccoci dunque a *Aen*. XII, 451-55:

> Qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus
> it mare per medium (*miseri, heu, praescia longe*
> *horrescunt corda agricolis: dabit ille ruinas*
> *arboribus stragemque satis, ruet omnia late*),
> ante volant sonitumque ferunt ad litora venti…

Virgilio ha qui bene in mente quanto gli offre il passo dell'*Iliade* IV che si è visto. Di nuovo, qui, come, vedi sopra, in *Aen*. II, 304-07, la violenza naturale —altra tromba marina, ancora il mare— coi sonanti venti che l'anticipano. Ma quei quasi tre versi tra parentesi? Omero offriva solo una specie di cornice *quasi* vuota, con quel verbo, *rìghesén te*: *rabbrividisce* il pastore. Virgilio provvedeva a ben altro quadro, a ben altra musica, con l'inserto di quella folta, così consapevole parentesi. Con quei quasi tre versi incistava potentemente

nell'oggettività arcaica la sua pietà, la cordiale simpatia, l'"esperta' attenzione agli *agricolae*. E, tramite loro, alle lacrime del mondo.

Dico subito che, per quanto ne so, è Leopardi a impossessarsi per davvero del senso profondo, della svolta che fissa questo passo virgiliano. Caro, traducendolo, passava oltre proprio quel mettersi 'dalla parte' dei *cuori* degli *agricolae* (un po' come, virgilianamente, fa semmai Manzoni con la già nominata Lucia dell'«Addio, monti…»); quel 'mettersi dalla parte' di chi 'pre-sente' (i «praescia corda») la sventura, non lo trovo sostanzialmente in Caro: «Enea volando, al campo / spinse lo stuol, che polveroso e scuro / tal se n'andò qual d'alto mare a terra / squarciato nembo, quando, ohimè! che segno / e che spavento, e che ruina apporta / ai miseri coloni! e quanta strage / agli alberi, a le biade, a la vendemmia / se ne prepara!…».

Ma Virgilio scava, per Leopardi e per noi, dentro quell'*horror*, quel brivido che arriva *longe*, *da lontano*, un, dicevo, *pre-sentire* dei *cuori*: del cuore —traduce Alessandro Fo— *presago*, che fa 'rizzare i capelli' (si pensi all'originario significato 'agricolo', da civiltà contadina, di *horreo* —«*horrescunt* corda agricolis»—, che mima il rizzarsi delle ariste della spiga) alle vittime designate e ben consapevoli.

Leggo l'intera parentesi nella versione di Fo:

> (un brivido corre, ahimè, da lontano al presago
> cuore dei contadini infelici: agli alberi danni,
> strage darà ai seminati, travolta a distesa ogni cosa).

Di questa parentesi davvero nuova, estranea all'epos arcaico, il Leopardi del nostro 'campione' della *Ginestra* si impadronisce, invece —un dono virgiliano— in profondo. Semmai, un lascito di Annibal Caro è forse la strage della *vendemmia* che, assente in Virgilio (ma silenziosamente incluso in quel «ruet *omnia* late»), "se ne prepara": un'utile 'soffiata' per il leopardiano «villan*ello* int*ento* / ai vign*eti*»:

> ai vign*eti*, che a st*ento* in qu*esti* campi
> nutre la morta zolla e incenerita.